

Edipo y el recuento de los daños.

Un análisis (transpositivo) de la *apropiación* en clave trágica

Resumen:

En este trabajo tomamos como objeto de análisis el pasaje transpositivo de Edipo Rey de Sófocles a la película argentina El recuento de los daños de Inés de Oliveira Cézár. El propósito principal consiste en analizar los modos en que el hipertexto reinstituye sentidos presentes en los textos culturales, cifrando la apropiación de niños y niñas durante la última dictadura militar argentina con los recursos trágicos. Asimismo, interesa indagar en las posibilidades del género para pensar la política.

The present article aims to the transposition from Sophocles' tragedy Oedipus Rex towards the Argentinean film The Recount of the Damages by Inés de Oliveira Cézár. The main purpose consists in analyzing the ways the hypertext provides new senses in cultural texts; most precisely, related to children's appropriation during the last military dictatorship in Argentina. Also, the paper focused in investigating the possibilities of the tragic genre to think political events.

Presentación.

En este trabajo se aborda el pasaje transpositivo de *Edipo Rey* de Sófocles al *film* argentino *El recuento de los daños* de Inés de Oliveira Cézár. Con el objetivo de clarificar el análisis, en primera instancia indagamos en la especificidad de la transposición, en sus elementos y definiciones. Luego señalamos algunas de las particularidades del género trágico, desarrolladas por Aristóteles, con la finalidad de vincularlas a la consideración trágica y política de ciertos acontecimientos. Con este propósito esbozamos aspectos del género que resultan interesantes para contribuir a la comprensión y elucidación de ciertas formas de sujeción y de subjetivación identitaria. Por último, introduciéndonos propiamente en el análisis, sugerimos e intentamos fundamentar que la transposición estudiada logra resignificar, especialmente a partir de las variaciones en el plano temático, al hipotexto, resaltando otras facetas trágicas de *Edipo*: las vinculadas a la pérdida de la identidad. Y, en el contexto contemporáneo, más específicamente a la apropiación de niños y niñas durante la última dictadura militar argentina.

La transposición. Elementos y definiciones.

Para comenzar el análisis es necesario explicitar en qué consiste la transposición. Se trata de un pasaje de género; por ejemplo, de los géneros de la palabra oral y escrita al teatro, al cine, a la televisión o a la radio, entre otros. Así, en términos de Gerard Genette, para que haya transposición tiene que darse una relación *de derivación* entre un texto A (o *hipotexto*) y un texto B (o *hipertexto*); precisamente, porque se trata de un fenómeno de hipertextualidad -objeto de estudio de *Palimpsestos*- que radica en la preexistencia del hipotexto y en el *injerto* del hipertexto de una manera que no es la del "comentario" (1)(1989: 14 y ss.).

Entre el hipotexto y el hipertexto, entonces, *media* una operación transformadora que puede ser descrita -según el mismo autor- como simple (o directa) o como mimética. Dicho de manera más sencilla y con los ejemplos que nos proporciona el propio Genette, si la primera forma consiste en trasponer las acciones de *La Odisea* al Dublin del siglo XX como en el caso del *Ulises* de James Joyce; la segunda, consiste en *imitar* al poema homérico tal como ocurre en la *Eneida* de Virgilio. Esto último es más complejo porque "exige la constitución previa de un modelo de competencia genérica [...] capaz de engendrar un número indefinido de *performances* miméticas" (Genette, 1989: 15).

Se sigue, entonces, que si la transposición implica de suyo la transformación simple o indirecta de un texto a otro, su resultado -trataremos de mostrarlo- constituye la producción de un nuevo sentido. Al respecto, Oscar Steimberg escribe lo siguiente:

Al dar lugar en sus desarrollos a la complejidad y la tensión, la transposición invierte el sentido habitual de sus producciones; y lo hace, en unos casos, recuperando sentidos perdidos u ocultos -en versiones anteriores- de la obra o el género transpuestos, y en otros introduciendo cambios que son fracturas ideológicas, en el sentido de que introducen nuevas claves generales de lectura (2001: 2).

Ahora bien, cabe señalar que el pasaje que posibilita la resignificación de la obra transpuesta y la fijación transitoria de una nueva lectura, tanto en relación con las condiciones sociales de producción como con las de recepción/reconocimiento, no implica una *ruptura* absoluta sino también una *continuidad* transtextual -de ahí la derivación a la que se refiere Genette, y la pertinencia metafórica del palimpsesto que conserva huellas de una escritura anterior borrada (o borrrable) artificialmente. Parafraseando a John Byrne, Steimberg destaca que "los esquemas narrativos de base, con sus motivos característicos, no pueden abandonarse sin volver ilegible la transposición como tal, y que, inversamente, sólo las rupturas de esa continuidad permiten conversar con los estilos de época" (ídem). En consecuencia, estamos frente a una transposición cuando "eso" que vino del hipotexto continúa desarrollándose en el hipertexto, pero introduciendo fugas, fisuras, distancias que pueden estar orientadas hacia las *variaciones* de rasgos temáticos, retóricos y enunciativos tanto en el plano genérico como en el estilístico.

Género.

Apuntemos algunas definiciones. Siguiendo las elaboraciones de Mijaíl Bajtin (1982) y de Steimberg (1998), cabe identificar tres conjuntos de *regularidades*, diferenciables analíticamente, en relación a la estabilidad de los géneros discursivos(2). Se trata de regularidades *temáticas* referidas a "acciones y situaciones según esquemas de representabilidad históricamente elaborados y relacionados previos al texto" (Segre, 1985; citado por Steimberg, 1998: 48); *retóricas*, "abarcativas de todos los mecanismos de configuración de un texto que devienen en la «combinatoria» de rasgos que permite diferenciarlos de otro" (Steimberg, ídem); y *enunciativas*, "en tanto efecto de sentido de los procesos de semiotización por los que un texto se construye una situación

comunicacional, a través de dispositivos que podrán ser o no de carácter lingüístico” (Steimberg, 1998: 49).

Por otra parte, siguiendo a los mismos autores, también hay que destacar que el *estilo* es un elemento en la unidad genérica del enunciado, ligado a determinadas unidades temáticas, más específicamente, a determinadas unidades composicionales. En este sentido, Bajtin afirma que el estilo “tiene que ver con determinados tipos de estructuración de una totalidad, con los tipos de su conclusión, con los tipos de la relación que se establece entre el hablante y otros participantes de la comunicación discursiva (oyentes o lectores, los compañeros, el discurso ajeno, etcétera)” (1982: 252).

No obstante, una aclaración se impone. A diferencia de los géneros, como explica Steimberg, los estilos (de época, de región, etcétera) son transemióticos, por lo tanto, “no se circunscriben a ningún lenguaje, práctica o materia significativa” en particular (1998: 65). Por su parte, el género sí tiene que restringirse, ya sea en términos de soporte perceptual (cinematográfico, por ejemplo) o en su “forma de contenido”, con el propósito de agregar previsibilidad a sus condicionamientos retóricos, enunciativos y temáticos. Según el mismo autor, los estilos, aunque pueden estar asentados en un soporte específico (el estilo mobiliario “Luis XV”, por ejemplo), “exhiben históricamente la condición centrífuga, expansiva y abarcativa propia de una manera de hacer, en oposición al carácter especificativo, acotado y confirmatorio de los límites de un área de intercambios sociales que es propio del género” (Steimberg, 1998:65). En otras palabras, mientras los primeros tres conjuntos de regularidades descritas son fundamentales al contrato genérico, las huellas estilísticas, por su parte, no lo son.

Tema/motivo.

Reanudando lo expuesto con la perspectiva de Cesare Segre, otra disquisición analítica se hace necesaria. Se trata de la diferencia entre tema y motivo, y de la dialéctica presente entre ambos términos.

Para este autor, “tema” es la materia elaborada (o elaborable) en un discurso, ya sea “o bien el asunto cuyo desarrollo es el texto, o bien la idea inspiradora” (1985: 339). En relación a la “idea inspiradora” (o *diánoia*), Segre destaca el carácter atemporal en contraposición con la temporalidad propia del discurso narrativo. No obstante, aun a expensas de esa a-temporalidad, aclara que la *diánoia* se constituye en objeto de estudio de la historia puesto que los temas, en tanto “síntesis de las posibles vicisitudes” (Segre, 1985: 344), perviven con significados diferentes en distintos momentos históricos. Insistiendo en este punto, el autor enfatiza la necesaria e irreductible *repetitividad* histórica que hace que los temas puedan ser considerados como tales. Por su parte, esa repetitividad está garantizada a través del alto grado de abstracción y generalidad que representan los temas -porque para que algo pueda repetirse de forma trans-histórica y, en consecuencia, estudiable por la historia debe ser lo suficientemente abstracto y general para adquirir diferentes significados en diferentes momentos. De lo anterior se desprende que el tema es diferente del contenido “específico y puntual de un texto por ese carácter exterior a él, ya circunscripto por la cultura” (Steimberg, 1998: 48).

Por otro lado, los “motivos” son el resultado de la estereotipación cultural que resulta del trabajo histórico; por lo tanto, pueden ser definidos como *topoi* o clichés de utilidad literaria general (Segre, 1985: 346). Estos motivos constituyen “estructuras discursivas relativamente autónomas”, de fuerte cohesión interna, susceptibles de diversas utilidades ideológicas como así también de unirse a argumentaciones externas, esto es, los temas (Segre, 1985: 347). En tanto unidades instrumentalizables los motivos mantienen con los temas una relación de simple a complejo, puesto que el motivo es el

germen o célula del tema y el tema es la convergencia semántica de los motivos; siendo esta dialéctica, entre tema y motivos, la que contribuye a la institución del sentido (Segre, 1985: 363). Además, cabe agregar que así como el tema se repite de forma trans-histórica, por su parte, el motivo se repite dentro del texto. Este último aspecto es lo que se denomina como *recursividad* de los motivos (Segre, 1985: 348 y ss.).

Más adelante volveremos sobre la tensión tema/motivo y la reinstitución de sentido operada con el ejercicio traspositivo.

La tragedia clásica y sus claves políticas.

Teniendo en cuenta que la relación de *transtextualidad* que se toma como objeto de análisis es la que se establece entre *Edipo Rey* de Sófocles (hipotexto) y su trasposición cinematográfica en *El recuento de los daños* de Inés de Oliveira Cézár (hipertexto), cabe señalar algunas de las particularidades del género trágico, desarrolladas muy tempranamente en la *Poética* de Aristóteles. Asimismo, siguiendo las elaboraciones de Eduardo Rinesi, a propósito de la vinculación entre tragedia y política, esbozaremos algunos de los aspectos que resultan interesantes para pensar la vigencia del género y su capacidad para contribuir a la comprensión de ciertos fenómenos políticos, y de ciertas formas de sujeción y subjetivación.

Aristóteles define la tragedia como “una imitación de acción digna y completa, de amplitud adecuada, con lenguaje que deleita por su suavidad [en tanto tiene ritmo, armonía y música] [...]; imitación que se efectúa por medio de personajes en acción y no narrativamente, logrando por medio de la piedad y el temor la expurgación de tales pasiones” (1959: 49). Dejando de lado la función catártica, de los elementos que componen la tragedia (clasificados según medios, modo y objeto) el más importante radica en la composición de acción. Al respecto, afirma el filósofo que “la tragedia es imitación no de hombres sino de acción, vida, felicidad e infelicidad, pues la felicidad y la infelicidad están en la acción y el fin es una acción, no una cualidad. [...] Así, las acciones y la fábula son el fin de la tragedia, y el fin es lo más importante de todas las cosas” (Aristóteles, 1959: 51).

Planteada la naturaleza de la tragedia, es decir, su *télos*, interesa destacar dos de los recursos principales con los que, según Aristóteles, se construye una buena trama (3) - puesto que la fábula o trama es, en sus palabras, “el alma de la tragedia” y el medio fundamental para transportar el *pathos* o afecto del público (1959: 52). Se trata de la peripecia (*peripeteia*) y del reconocimiento (*anagnórisis*).

Tal como se explicita en el capítulo XI de *Poética*, la “peripecia” consiste en el cambio de suerte de acuerdo con la necesidad o la verosimilitud. A propósito, en el capítulo XIII, Aristóteles recomienda que la composición sea compleja y que la peripecia, con el consiguiente cambio de signo en la suerte del personaje, se deba más bien a un error o *falla* (*hamartia*) -que lleve preferentemente de la felicidad a la desgracia- y no a una perversión intencionada (1959: 71). Por su parte, el “reconocimiento” refiere al paso de la ignorancia al conocimiento, ya sea para beneficiar o para dañar a quienes están destinados a la felicidad o a la desgracia. Más precisamente, el reconocimiento consiste en el reconocimiento de personas, esto es, de sus identidades(4). Y agrega el filósofo que “el más hermoso reconocimiento es aquel que se produce cuando al mismo tiempo hay peripecia, como sucede, por ejemplo, en el *Edipo*” (Aristóteles, 1959: 65).

No obstante, además de referir a la estructura composicional de la tragedia, en este caso, a los recursos que consideramos fundamentales para analizar los modos en que progresa la trama, también es sugerente reparar en la tesis de Rinesi acerca de las

virtudes de este género literario para elucidar dimensiones de la política. Pues una de las hipótesis de este trabajo afirma que el logro de la transposición estudiada -de *Edipo Rey* a *El recuento de los daños*- radica, entre otras cosas, en la pertinencia de presentar en clave trágica la apropiación de niños/as durante la última dictadura militar argentina. Ahora bien, antes de avanzar con esta cuestión cabe explicitar algunos de los argumentos de Rinesi.

Según este autor, la tragedia como género y el "pensamiento trágico" (aunque no se limite necesariamente a esa forma genérica) contienen un conjunto de claves para pensar la política. En sus palabras, esto se debe al hecho de que "[...] la tragedia es un modo de tratar con el conflicto, con la dimensión de contradicción y de antagonismo que presentan siempre la vida de los hombres y las relaciones entre ellos, y esa cuestión del conflicto es también uno de los grandes problemas, uno de los núcleos fundamentales de la política" (Rinesi, 2005: 13).

De lo anterior se sigue que tragedia y política comparten un núcleo fundamental, esto es: el carácter irresoluble, perpetuamente agónico, e inevitable de la *conflictividad* que las atraviesa. En este sentido, el conflicto, la tensión entre mandatos y órdenes antagónicos, no sólo "[...] es lo que da fuerza a las grandes obras clásicas que han marcado singularmente la subjetividad y el pensamiento occidentales" (Rinesi, 2005: 14), sino también es lo que se presenta como inerradicable de la política en tanto forma y espacio de convivencia social.

Esta lúcida y perspicaz tesis subraya las potencialidades de la tragedia y del "pensamiento trágico" -dado que éste se caracteriza por reconocer y reflexionar sobre el conflicto como un aspecto insoslayable del mundo- para dar cuenta de una determinada forma de experiencia que es a la vez irreductiblemente trágica y política (5). Y esto último, también nos hace pensar en la advertencia de Michel Foucault cuando afirma que la tragedia de *Edipo* más que de la circulación inconsciente del deseo, contada insistentemente por el psicoanálisis de cuño freudiano, habla de las relaciones de poder, esto es, de las relaciones políticas que invisten las tramas de nuestra existencia (6).

Asimismo, coincidimos con Rinesi cuando señala que resulta difícil imaginar un género literario o una forma estética que haya influido más radicalmente en la configuración de la subjetividad occidental que el teatro dramático en general, y trágico en particular (2005: 29). Más aún, es posible afirmar que este género poético y teatral ha permeado como ningún otro y de manera decisiva nuestro modo de pensar el mundo y de pensarnos a nosotras/os mismas/os. Por consiguiente, y desde nuestro punto de vista, volver sobre la tragedia y actualizar el pensamiento trágico implica no sólo volver sobre la *ambivalencia de la política*, esto es, sobre las conflictivas e irreprimibles relaciones entre lo instituido y el acontecimiento, entre la autoridad y la novedad; sino también sobre la ambivalencia que atraviesa a toda identidad -tanto en su dimensión personal como colectiva- circunscrita a la tensión entre la *contingencia* del devenir alguien o algo y el carácter (aparente) de (eternamente) sujetado. Y, en definitiva, tanto la peripecia como el reconocimiento (o restablecimiento), recursos trágicos por excelencia, contribuyen a elucidar algunos de esos modos ambivalentes en que se produce subjetividad, en que se constituye/impone una identidad y en que se emprende una restitución.

En otras palabras, tanto los aspectos desarrollados por Rinesi como las observaciones de Michel Foucault, esto es, la vinculación irreductible entre política y tragedia y la investidura política de las tramas subjetivas, resultan especialmente significativos para el análisis transpositivo en tanto aquí suponemos que las variaciones operadas por el hipertexto, al nivel del tema/motivo, permiten dar cuenta de esas dimensiones.

Más precisamente, sugerimos que la tragedia y el pensamiento trágico contribuyen a pensar la política y que, además, permiten dar cuenta de ciertos mecanismos de sujeción/subjetivación; siendo esta combinatoria de elementos la que otorga contundencia al hipertexto. Puesto que es en relación a esto último que *Edipo Rey* se convierte en una pieza fundamental, al versar magistral y radicalmente sobre el drama de la subjetividad y el carácter de *verosímil* que atraviesa a la identidad –en el sentido de que ésta se construye como un relato cuya veracidad o verosimilitud depende no sólo de una/o mismo sino también de terceros.

Se puede afirmar, entonces, que si la tragedia sofoclea escenifica la conflictividad y la ambivalencia que la identidad supone, *El recuento de los daños*, por su parte, enfatiza el carácter contingente y da cuenta de una determinada forma de trastocamiento político de la identidad, esto es: la apropiación y la veladura del nombre propio. Dicho esto, pasemos al análisis.

El análisis transpositivo.

Como se dijo al comienzo, el fenómeno transpositivo se caracteriza por la existencia de una relación de derivación entre un hipertexto (texto B) y un hipotexto (texto A) que lo precede en el tiempo. Así, partimos del supuesto de que existe tal vinculación transpositiva que, en este caso, consiste en el pasaje del género escrito teatral al soporte y género cinematográfico; más precisamente, de *Edipo Rey* al *El recuento de los daños* (7). La justificación para tal suposición radica: a) en la identificación de coincidencias a nivel del tema/motivo (el parricidio; el incesto; el desconocimiento o la ceguera respecto de la propia identidad, etcétera) y en el plano retórico, en tanto, se recurre a la peripecia y el reconocimiento; y b) en continuidades metatextuales, esto es, comentarios y críticas que trazan el paralelo y la vinculación de los dos artefactos.

Señalemos, entonces, algunas de esas coincidencias –aunque también los desvíos comiencen a anunciarse. Tanto en el hipotexto como en el hipertexto el *tempo* está marcado por la reconstrucción progresiva de la identidad; de Edipo en un caso, del joven en el otro. Así como en *Edipo Rey* la estructura de la tragedia se caracteriza por la unidad de acción, la unidad de tiempo y la unidad de lugar (los sucesos transcurren en la ciudad de Tebas y la línea argumental y temporal se ajusta al paulatino proceso de reconocimiento de Edipo, dejando por fuera los episodios anteriores a la peste), en el hipertexto la historia transcurre en la ciudad de Rosario, entre la fábrica y la casa de la mujer, y la unidad temporal y de acción también se definen en virtud de la progresión del restablecimiento de la identidad del joven –aunque en relación al hipertexto podríamos decir que el “efecto de unidad” en el plano retórico no es el mismo; quizás, por la parquedad de los diálogos que hace que el joven, a diferencia de Edipo, no afirme ni con su presencia ni con sus (escasísimos) parlamentos un protagonismo de efecto unificador.

Por otra parte, los dos artefactos comparten la importancia concedida a la presencia y a la palabra de los otros personajes, en tanto, son éstos los que con sus relatos fragmentarios (por ejemplo, Tiresias y el Servidor de Layo en *Edipo Rey* y el hermano de la mujer en el caso del *film*) pueden conectar los sucesos actuales con lo acaecido anteriormente. A propósito de esto, cabe recordar que en el hipotexto se entabla una tensión constante entre la perspectiva humana de la indagación (que insta a Edipo) y la función oracular y omnicomprendida de los dioses. Y es en ese contrapunto que resulta magnificada la *ceguera* u opacidad de esa perspectiva humana en relación con la propia identidad. Por consiguiente, entre Edipo y los acontecimientos falta un tercero, un testigo que complete y unifique todos los fragmentos (8). Y si bien en el caso del

hipertexto la función oracular no es un tema/motivo a desarrollar, no obstante, el espacio del tercero -fiel al hipotexto- resulta crucial porque será el hermano de la mujer y tío del joven el que logre atar los cabos de la historia y de la nueva y ominosa encerrona trágica que se plantea.

Así pues, en el plano retórico observamos que el hipertexto recurre a la peripecia y al reconocimiento, ya que el joven no sólo descubrirá que tiene otra identidad sino también que se acostó con su propia madre (reconocimiento que también alcanza a la mujer). Pero, si en el hipotexto la peripecia se define por el cambio de signo en la suerte del personaje, esto es, la transformación del noble y heroico Edipo a la condición de miserable parricida e incestuoso, en el caso del hipertexto -corriendo el riesgo de sobre-interpretar- esa inversión o *ironía* trágica no está cifrada como cambio de condición sino como profundización de algo que venía dado desde el comienzo (quizás, por tratarse de sobrevivientes). El efecto retórico, condensado en la parquedad de los diálogos y los primeros planos del rostro demacrado de la mujer desde el principio del desarrollo de la trama, finalmente refuerza el sentido de los daños *ya cometidos*. Dicho de otro modo, si en *Edipo Rey* la peripecia marca el paso de un estado a otro, en *El recuento de los daños* profundiza una condición ya dada y su ominoso retorno; siendo en relación a esto que en el nivel del tema/motivo la transposición logra algo sumamente relevante para la re-institución del sentido de los textos. Pero explicitemos un poco más la historia.

El recuento de los daños comienza con un accidente en la autopista Buenos Aires-Rosario: un joven conduce un auto que al quedarse sin combustible se detiene sobre la ruta. Ante esta situación, el joven se dirige a pie en busca de alguna estación de servicio. Acto seguido, su auto, detenido sin las luces y sin las balizas puestas, ocasiona la muerte de otro conductor que, sorprendido, logra esquivarlo pero descarrila y muere. Por su parte, el joven, desconociendo el accidente que ocasionó y la magnitud del mismo, decide llegar por otros medios a Rosario a donde se dirige por motivos laborales: auditar una fábrica en proceso de quiebra. La fábrica es propiedad de una familia, de una mujer (que acaba de enviudar) y de su hermano y en la que, además, trabaja la hija mayor de la mujer. Con el tiempo, una vez incorporado al trabajo, el joven se verá involucrado en una relación amorosa con la mujer. El hermano de la mujer, cuñado del hombre que falleció en un accidente sobre la autopista Buenos Aires-Rosario el día anterior a la llegada del joven, comienza a indagar, por diversos motivos y sospechas, en la historia personal del muchacho. El joven le revela, entre otras cosas, que ha vuelto recientemente al país luego de que sus padres adoptivos lo criaran en Francia. La ironía trágica: ese joven es un niño apropiado durante la última dictadura militar; que recientemente ocasionó la muerte de su padre biológico en la ruta y mantiene una relación erótica con su madre biológica -dueña de la fábrica que está auditando. Los reenvíos al hipotexto parecen claros.

Ahora bien, más allá de las continuidades, nos interesa profundizar en las rupturas, en las distancias generadas por el hipertexto especialmente al nivel del tema/motivo (9). En esta dimensión del análisis sugerimos que si bien se conservan motivos que resultan claves para el gesto transpositivo, como el parricidio y el incesto, [pensamos que] esas representaciones, esas fantasías arcaicas según la interpretación psicoanalítica, ceden -volviéndose contingentes y, hasta en un punto, anecdóticas- frente a otro tema/motivo: el trastocamiento trágico y político de la identidad robada/perdida. Precisamente, el *desvío* que une-y-distancia al hipertexto con el hipotexto radica en el *intertexto* con la historia argentina reciente y el siniestro capítulo de la apropiación de niños y niñas.

Así, retomando las consideraciones de Segre a propósito de la dialéctica tema/motivo, cabe señalar que si los grandes temas que podemos identificar en *Edipo Rey* rondan en

torno del conocimiento y de la ignorancia (de la falta y el exceso); de la relación entre el hombre, el poder y la verdad; de la inexorabilidad del destino y de la enigmática condición humana, *El recuento de los daños* modifica esos sentidos profundamente instituidos en los textos culturales. Y en esta misma dirección, consideramos que el hipertexto despoja de solemnidad a los temas eminentemente trágicos conservando un repertorio de motivos (además del incesto y el parricidio, la ceguera respecto de "sí mismo") en función de una operatoria textual que propone y revela nuevos matices de ese personaje, tal vez caro a la cultura occidental, que es Edipo.

En otras palabras, consideramos que el logro del hipertexto está en la elección transpositiva, es decir, en el hecho de haber cifrado la problemática de la apropiación/restitución con los recursos de la tragedia; lo que posibilita revelar (quizás como en ninguna otra forma estética) dimensiones subjetivas y existenciales que a su vez resignifican en un nuevo contexto de producción/recepción un conjunto de motivos (intra y extra-textuales) que alejan al rey Edipo del diván del psicoanalista y lo acercan al drama político y subjetivo de desconocer la propia identidad. En este sentido, el hipertexto no sólo resuelve los usos del género en el pasaje transpositivo sino que también pone en juego esa conjunción posible de política y tragedia (Rinesi) para comprender los modos en que devenimos lo que somos (Foucault).

Después de *El recuento de los daños*, la tragedia de Sófocles puede ser revisitada y releída en otros términos, con otros énfasis en sus motivos, es decir, más allá de los fantasmas del parricidio y del incesto. Edipo como símbolo de la apropiación, de la subjetividad tramada como tragedia política (en el sentido más griego del concepto de "política", esto es, como asunto *en común*). Leída de esta forma, omitiendo el motivo del destino, y a distancia de la lectura freudiana, el personaje desenmascara la *contingencia* del acto de ocultamiento (tan simple como "encontrar" un niño y criarlo como propio), la fragilidad de la subjetividad, de la identidad. Porque en el recuento -que hace Edipo- de los daños la peor desgracia es no saber quién se es durante todo el tiempo que los testigos, que los terceros, permanecen enmudecidos. En este escenario, pues, arrancarse los ojos también simboliza otra cosa que va más allá del castigo auto-infligido, se trata de la ceguera ante sí mismo, de la imposibilidad de verse aun viendo y de la verosimilitud que atraviesa la identidad.

Tanto Edipo como el joven nos revelan trágicamente que la verdad acerca de quiénes somos no depende solo de nosotras/os mismas/os; por el contrario, nuestra verdad es la verdad que se desempeña (de buena o de mala fe) en el relato de los otros y, en este sentido, nunca permanece exenta del reconocimiento y de la peripecia.

Reflexiones finales

Luego del análisis realizado podemos enfatizar la capacidad y la eficacia del pasaje transpositivo para reinstituír sentidos y provocar reagenciamientos simbólicos. En el caso de *El recuento de los daños*, la trama sofóclea se resignifica a la luz de un tema/motivo que, desde nuestra perspectiva, permanecía disimulado por la sobre-presencia del intertexto y del metatexto psicoanalítico. Se ha sugerido, entonces, que en el marco del *film* el nudo trágico se presenta desencadenado por la apropiación y que el resto de los motivos, esto es, el parricidio y el incesto, generan un «efecto de refuerzo» en relación a los daños cometidos en el pasado y el carácter iterativo que tienen en el presente, es decir, su ominoso retorno. También, a propósito del plano retórico, sugerimos que el mutismo que se genera al momento de la cancelación del proceso de reconocimiento se da en un escenario que se caracterizó desde el inicio por su estilo lacónico, lo que amplifica -desde nuestra perspectiva- la sensación devastadora de la dictadura que termina de "sellarse" con este encuentro/romance.

La transposición, entonces, genera una distancia, una fractura ideológica. En este sentido, una clave sutil, pero poderosa, se desprende, se deja adivinar, permitiéndole a Edipo revelar otro matiz, otra dimensión que reafirma su presencia fantasmal, siempre reactualizada, en el imaginario socio-cultural. El joven/Edipo nos interpela desde la tragedia política de la apropiación al tiempo en que devela la radicalidad y el carácter históricamente contingente con que el terrorismo de Estado penetró la intimidad y las tramas de la subjetividad. Porque si hay otra cosa lograda en la transposición, ésta consiste en el deslizamiento del motivo del destino que atrapa a Edipo, hacia la acción, o mejor, la intervención política sobre el cuerpo y la identidad. Trágico. Sin embargo, un triunfo a medias para la Esfinge y sus adivinanzas; un triunfo a medias para los perpetradores que buscaron hundir al joven y a la mujer en el anonimato de la historia, en la impropiedad de sus nombres.

Notas

1. Entre los diferentes tipos de relaciones transtextuales que Genette identifica (intertextualidad; paratextualidad; metatextualidad; hipertextualidad y architextualidad), el comentario es definido como un tipo de trascendencia textual, específicamente, de *metatextualidad*, que consiste en la vinculación de un texto con otro sin necesidad de citarlo o -en el extremo- de nombrarlo. Al respecto, el ejemplo paradigmático es el de la crítica (1989: 13). [Volver](#)

2. En palabras de Bajtin: “Una función determinada (científica, técnica, periodística, oficial, cotidiana) y unas condiciones determinadas, específicas para cada esfera de la comunicación discursiva, generan determinados géneros, es decir, unos tipos temáticos, composicionales y estilísticos de enunciados determinados y relativamente estables” (1982: 252). [Volver](#)

3. En el capítulo X de la *Poética*, se señala que las fábulas pueden ser simples o complejas. El primer caso es aquel en que se prescinde de la peripecia y del reconocimiento durante el transcurso de los acontecimientos. Compleja, por el contrario, es la fábula en que el desarrollo se realiza con reconocimiento o peripecia, o ambas cosas a la vez (Aristóteles, 1959: 64). [Volver](#)

4. En el capítulo XVI, Aristóteles identifica diversas especies de reconocimiento que van desde cicatrices, pasando por recuerdos, hasta silogismos. No obstante, hacia el final destaca que la mejor forma de reconocimiento es aquella que resulta de manera verosímil, de las mismas acciones, causando una fuerte conmoción como sucede en *Edipo Rey* de Sófocles (1959: 86). [Volver](#)

5. Escribe Rinesi: “El pensamiento trágico, en efecto, en la medida en que es un pensamiento capaz de convivir con el conflicto y de tratar de pensar en él y a partir de él (y no *a pesar* de él, ni mucho menos *contra* él), [...] es un tipo de pensamiento especialmente apto para el estudio de los fenómenos políticos” (2005: 15). [Volver](#)

6. Según Foucault, “si hay algo parecido a un complejo de Edipo, éste no se da al nivel individual, sino al nivel colectivo; no a propósito del deseo y del inconsciente, sino a propósito del saber y del poder” (2003: 39). [Volver](#)

7. Película argentina, año 2009. Se compone de cuatro personajes: el joven; la mujer; el hermano y la hija mayor. [Volver](#)

8. Vale recordar que Edipo envía a Creonte, su cuñado, al templo pítico de Apolo para que averigüe el modo de salvar a la ciudad. Éste le comunica que el dios ordena reparar el crimen cometido contra Layo con el destierro o con la muerte de su asesino. Para eso se hace necesario emprender una investigación que de con el paradero del autor. El proceso del reconocimiento comienza entonces con las preguntas formuladas por el propio rey, acerca del lugar en el que se cometió el crimen (Cf. Sófocles, 2008: 9-11). La suerte, echada a rodar. A partir de ahí, la voluntad de Edipo de esclarecer el crimen (y la omnipotencia de hacerlo por su propia cuenta), una pista (que retardará el esclarecimiento) y un testigo sobreviviente (del que se ignora su paradero) se constituyen en algunas de las piezas de un rompecabezas en proceso de encastrar. No obstante, lo interesante es que la voluntad de Edipo y la pista (más allá de su falsedad) no bastan para esclarecer el crimen; en

ese sentido, la ironía trágica radica en la tensión que atraviesa el texto entre el conocimiento y la ignorancia, es decir, entre aquello que se revela y aquello que se sustrae. Al respecto, se ha señalado en reiteradas ocasiones que Edipo pone en escena los límites de la inteligencia y del saber humano, pero, quizás, lo que no se ha enfatizado suficientemente es que se trata de un tipo de saber que versa sobre "sí mismo". En este caso, más que de límites, tal vez, deberíamos hablar de imposibilidad; puesto que eso que se oculta, que se soslaya ante «los ojos» de Edipo es su propia identidad -incluso portando un nombre propio, Edipo, "el de los pies hinchados", que refiere a una marca, a una cicatriz en el cuerpo ligada a la escena originaria del abandono y de la «adopción». Porque, precisamente, se trata de "eso" que no puede volverse objeto (ente) de intelección. Y lo irónico del asunto es que el lugar «detectivesco» que Edipo pretende ocupar es un lugar fallido en tanto es él mismo el protagonista/víctima de la trama que busca desenmascarar. En este sentido, Edipo se vuelve una parábola de la identidad que siempre reclama la aparición de un Otro, del testigo en este caso. [Volver](#)

9. También se pueden señalar algunas rupturas en el plano enunciativo, teniendo en cuenta, principalmente, que se trata del pasaje del género teatral al soporte y al género cinematográfico; y, por consiguiente, de la diferencia crucial que supone el cine respecto de otros géneros, esto es: el papel protagónico que tiene la imagen. Asimismo, como destaca Michel Chion, "[...] con el nuevo lugar que ocupan los ruidos, la palabra cinematográfica ya no es central, [lo que hace que tienda] a reinscribirse en un *continuum* sensorial global que la absorbe, y que ocupa los dos espacios, sonoro y visual..." (1993: 147). Tomando en consideración el análisis transpositivo que pretendemos llevar adelante, esta observación presta apoyo justificativo a lo que identificamos como distancias enunciativas del hipertexto en relación al hipotexto: escasez de diálogos y sonidos ambiente que en reiteradas escenas no permiten comprender los diálogos de los personajes. Desde nuestro punto de vista, estos recursos enfatizan -quizás de modo estereotipado- los daños intactos en el presente pero perpetrados en un tiempo pasado, es decir, durante la dictadura. De ahí que haya poco para decir y casi nada para entender -cuando se trata de sobrevivientes desaparecidos y apropiados. [Volver](#)

Bibliografía

- Aristóteles, 1959. *Poética*. Ed. Castellana. Buenos Aires, Emecé Editores.
- Bajtin, Mijail, 1982. *Estética de la creación verbal*. Ed. Castellana. México, Siglo XXI.
- Chion, Michel, 1993. *La audiovisión*. Barcelona, Paidós. Capítulo 7.
- Foucault, Michel, 2003. *Segunda Conferencia (Edipo y la verdad)*. En *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona, Gedisa.
- Genette, Gerard, 1989. *Palimpsestos*. Ed. Castellana. Madrid, Taurus.
- Rinesi, Eduardo, 2009. "Política y tragedia". En *Las máscaras de Jano. Notas sobre el drama de la historia*. Buenos Aires, Gorla.
- Rinesi, Eduardo, 2005. "Introducción". En *Política y tragedia. Hamlet, entre Hobbes y Maquiavelo*. Buenos Aires, Colihue.
- Segre, Cesare, 1985. "Tema/motivo". En *Principios de análisis del texto literario*. Ed. Castellana. Barcelona, Crítica.
- Sófocles, 2008. *Edipo Rey*. Traducción, notas e introducción de Jimena Schere. Buenos Aires, Colihue.
- Steimberg, Oscar, 2001. "Las dos direcciones de la enunciación transpositiva: el cambio de rumbo en la mediatización de relatos y géneros". Presentación en el *Congreso Alemán de Lusitanistas*, Germersheim/Mainz.
- Steimberg, Oscar, 1998. *Semiótica de los medios masivos. El pasaje de los medios a los géneros populares*. Buenos Aires, Atuel.
- Tassara, Mabel, 2001. "La percepción del narrador en el relato filmico". En *El castillo de Bergonio - La producción de sentido en el cine*. Buenos Aires, Atuel.